OS IMPACTOS DO CONCEITO DA DITA "MÚSICA SÉRIA" NO CHORO BRASILEIRO: TRÊS ESTUDOS DE CASO

THE IMPACTS OF THE CONCEPT OF SO-CALLED "SERIOUS MUSIC" ON BRAZILIAN CHORO: THREE CASE STUDIES

Felipe Siles
Universidade de São Paulo
felipesiles@usp.br

Resumo

O presente artigo visa analisar o impacto da dita "música séria" — conceito surgido na Europa, no final do século XVIII, em oposição à música de entretenimento — no contexto do choro brasileiro, debruçando-se sobre três estudos de caso: o conto *O homem célebre* de Machado de Assis; a anedota de Henrique Cazes (2010), onde ele relata Jacob do Bandolim retirando Pixinguinha da lista de convidados de sua roda de choro; e a *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali, como marco de aproximação entre o choro e a música de concerto.

Palavras-chave: música séria; choro; cânone; música e sociedade.

Abstract

This article aims to analyze the impact of the called "serious music" — a concept that emerged in Europe at the end of the 18th century, as opposed to entertainment music — in the context of Brazilian Choro, focusing on three case studies: the short story *O homem célebre* of Machado de Assis; the anecdote of Henrique Cazes (2010), where he reports Jacob do Bandolim barring Pixinguinha from his choro event guest list; and the Radamés Gnattali *Suite Retratos*, as a way of bringing choro and concert music closer together.

Keywords: serious music; choro; canon; music and society.

1- Introdução

Europa, final do século XVIII, começa a surgir a ideologia da dita "música séria"[1] em oposição à música de entretenimento ou trivial, com o objetivo de criar uma espécie de "aristocracia do gosto", já que as estruturas sociais sofreram profundas transformações, e essa foi uma maneira encontrada para dar continuidade à distinção entre nobres e burgueses, estes últimos cada vez mais ativos no patrocínio e financiamento dos concertos musicais. Tendo Beethoven como seu protagonista, esse conceito norteou, não só a produção dos compositores românticos do século XIX, como também boa parte da produção musical mundial no século XX.

Brasil, um século depois, final do Império, começa a florescer um novo gênero de música popular urbana. Funcionários públicos, barbeiros, funcionários livres, negros, mestiços, pessoas de classe média, desenvolvem uma forma peculiar de tocar as danças europeias, imprimindo suas musicalidades do passado ancestral africano. Essa forma de tocar desembocou em um gênero muito importante da música brasileira, o choro. Em seus primórdios, era uma música feita para as classes mais populares, para animar festas de famílias de baixo poder aquisitivo, que não dispunham de um piano, tampouco de recursos para contratar uma orquestra, mesmo que pequena. Cabia ao grupo de "pau e corda" — normalmente formado por violão, cavaquinho e flauta — animar tais eventos populares. Pixinguinha, canonizado como um dos principais ícones do gênero, era frequentador da Casa de Tia Ciata, importante pólo de resistência das identidades, culturas e religiosidades afro-diaspóricas.

Devido à sua proximidade com as camadas populares, era inevitável que o choro, pelo menos num primeiro momento, fosse visto de forma estigmatizada, pejorativa e como uma música menor, de entretenimento. Contudo, o choro vai aos poucos adquirindo "aura" da dita "música séria", para se inserir na sociedade e ganhar aceitação e penetração nas camadas elitizadas e na indústria cultural da época. Essa demanda pode ser encarada como estratégia de sobrevivência empregada pelos músicos, já que o gênero foi marginalizado, principalmente na chamada

---

1 Expressão retirada de CASTRO, Marcos Câmara. "O Beethoven de DeNora: o contexto está no texto". In: *Per Musi - Revista Acadêmica de Música, nº26, p.77 - 85*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

Era do Rádio, onde os cantores eram os grandes protagonistas. Esse processo é complexo, e se passa em diversas etapas: o emprego de tais grupos de choro para entreter o público nas salas de espera de cinemas; passando pela viagem de Pixinguinha e os Oito Batutas para Paris em 1922; a participação dos grupos de choro acompanhando cantores na chamada Era do Rádio, a partir da década de 1930; e a retomada do choro nos anos 1970, que culmina na apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Camerata Carioca junto à Orquestra Sinfônica do Municipal, que segundo Cazes (2010, p. 179): "Foi portanto a primeira vez que o Choro foi posto em pé de igualdade com a chamada música erudita, ou como preferia Radamés, música de concerto."

O presente artigo procura demonstrar que o conceito da dita música "séria", atravessa praticamente toda a história do choro, como tentativa de inserção e ascensão do gênero ao patamar de prestígio da música de concerto. Essa necessidade está presente nos primórdios do choro, quando os gêneros populares precisavam, como estratégia de sobrevivência, disfarçar suas origens negras, adotando rótulos como *tango brasileiro* nas partituras, já que assumir termos como *maxixe* e *lundu* não seria uma atitude bem vista na época. Nesse contexto está Pestana, protagonista do conto *O homem célebre* de Machado de Assis. Apesar de se tratar de uma obra de ficção, o conto nos ajuda a compreender as contradições entre essa música dita "séria" e a música popular urbana e, como esses anseios afetam os sujeitos envolvidos. Pestana encarna os conflitos dos músicos da época, que estavam na fronteira entre o popular e o erudito, entre as classes populares e as elites. Segundo o conto, o personagem obtinha sucesso comercial como compositor de polcas, mas carregava a frustração de não conseguir compor uma obra que o imortalize ao mesmo panteão de Beethoven, Mozart e outros de seus heróis.

Avançando um pouco no tempo, quando o choro já está consolidado como gênero, analisaremos uma anedota narrada por Henrique Cazes (2010), na qual Jacob do Bandolim, por volta dos anos 1950 e 1960, barrava em sua própria roda de choro a presença de Pixinguinha, tirando-o da lista de convidados, pelo fato do velho mestre andar acompanhado de figuras irritantes e barulhentas. É difícil saber se o episódio é factual, já que Cazes não o narra de maneira documentada, nem ao menos apoiado em relatos ou entrevistas. Entretanto, o fato de Cazes, um escritor nativo e imerso no mundo do

choro, trazer tal episódio para a sua narrativa heróica de ascensão do gênero diz muito sobre o processo de adaptações e negociações que o choro precisou passar para atingir a simbólica chegada ao Teatro Municipal. Se Machado de Assis possui autoridade literária, por relatar costumes de uma época, mesmo se valendo de um conto fictício, Cazes possui autoridade artística e musical pela sua própria imersão no mundo do choro. Talvez o que possa tirar credibilidade, para alguns, é o fato de, ao contrário de Machado de Assis, o fato é narrado como verídico, mesmo sem a comprovação necessária, para alguns configurando como uma espécie de "fofoca". Portanto a escolha desse episódio na narrativa não é gratuita e diz muito sobre uma visão de dentro, que alguns dos próprios chorões têm sobre essas transformações do gênero e os valores que passam a valer, para a inserção na sociedade e na indústria cultural. Com o objetivo de termos uma abordagem bastante ampla, é necessário refletir sobre todos os discursos: mais importante que a veracidade, são as intenções e subtextos por trás deles.

Por último, vamos nos debruçar sobre os impactos da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali no choro, considerada pela historiografia do gênero como marco de aproximação com a música de concerto. Desde a carta que Jacob do Bandolim enviou a Radamés, narrando a própria experiência na preparação da suíte, à formação do grupo Camerata Carioca, criado para executar a peça, o choro chega enfim ao Teatro Municipal[2], templo sagrado da música de concerto, cumprindo a narrativa heróica de Cazes.

2 - Europa e a dita música "séria"

Durante boa parte do século XVIII, na Europa, a música era feita para entretenimento. Antes da reforma de etiqueta do concerto, empreendida por Beethoven, o público costumava comer, beber, conversar, andar pelo salão, jogar cartas ou outros jogos, encontrar-se com amantes e cortesãs, enquanto acontecia a performance musical. Algumas transformações sociais, ocorridas no final do século XVIII, iriam alterar profundamente a relação de músicos e público com a

2 Segundo Cazes (2010), essa chegada ao Municipal se dá em 1983, quando a Camerata Carioca tocou, segundo o autor, "em pé de igualdade" com a Orquestra Sinfônica do Municipal. O próprio autor faz a ressalva que Garoto já havia tocado no Municipal e Pixinguinha já havia sido homenageado no mesmo palco, mas o concerto de 1983 trazia, segundo o autor, um protagonismo até então inédito ao gênero.

performance musical. Ao passo que a fortuna, o prestígio e status dos aristocratas se reduziam, aumentava a participação, inclusive financeira, da burguesia na música de concerto. Fazia-se necessário criar alguma barreira, mesmo que simbólica, para distinguir os nobres dos burgueses:

> Mesmo com a "democratização" dos concertos privados, os salões permaneciam como espelho social e instrumento de estabilidade, e de modo algum havia fraternização entre nobreza e burguesia cortesã. Se o patrocínio agora não era exclusividade nobre, alguma distinção teria que haver, e é aí que entra a ênfase no "bom gosto" e na "grandeza" como formas de construção de uma nova aristocracia: a aristocracia do gosto. (CASTRO, 2012, p. 80)

O Barão Gottfried van Swieten, figura importante em Viena, foi um dos grandes patrocinadores e idealizadores de tal ideologia. O Barão, que já tinha patrocinado Mozart, veio a fomentar e proteger Beethoven, que ajudou a promover a ideologia do cânone na Viena do final do século XVIII. Beethoven, o grande protagonista dessa nova concepção se torna uma referência e uma sombra para os futuros compositores. O compositor, com atuação mais autônoma, adquire uma "aura" especial também, quase mística, de gênio criador individual. A obra de arte já não tem mais seu valor agregado ao fato de estar vinculada a uma escola ou tradição, e passa a ser mensurada pela subjetividade do gênio compositor. Este, por sua vez, ganha status de estrela e Beethoven é um dos primeiros a usufruir desse cenário, ganhando grande relevância no continente europeu. Como estratégia para dar aparente respaldo racional e científico à nova música, cria-se toda uma teoria musical que a legitima. O público também vai mudar o seu comportamento diante da performance musical, graças aos esforços de Beethoven, e a apreciação passa a ser solene, ritualística, quase religiosa.

Muitas transformações ocorrem na Europa e no mundo no século posterior, o XIX. A Revolução Industrial e a Revolução Francesa provocam profundas mudanças na sociedade. As ideias iluministas percorrem o mundo e inspiram revoluções por todo o planeta. No Brasil, com o Império em decadência, as ideias do continente europeu vão ganhando força e ditando tendências. Porém, no país com maior participação no tráfico de escravizados africanos nas Américas, essa estratégia de distinção entre música "séria" e trivial será utilizada para discriminar as manifestações

de origem negra. A desigualdade social no Brasil tem cor, infelizmente até os dias atuais, e o projeto nacional de hegemonização cultural, incapaz de dizimar a cultura das pessoas pretas, passa a adotar outra estratégia, a de "higienizá-la" e apagar os traços culturais de seu passado africano, tanto na própria música, como no comportamento de público e músicos. O conceito de música dita "séria" passa a ser uma importante ferramenta desse projeto. Nos grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, que aspiram esse ideal civilizatório burguês, as contradições geradas entre a ideologia da música dita "séria" e as concepções das pessoas mais pobres, fortemente centradas na cultura africana, ajudam a compor essa trilha sonora do Império já decadente e de algo novo que vai surgir.

3 - O homem célebre e o complexo de Pestana

A considerada primeira fase do choro, ocorreu por volta do final do século XIX, quando ele ainda não estava consolidado como gênero. O que posteriormente foi chamado de choro, na época era uma forma de interpretação que diversos músicos do período □ de origem popular e classe média, a maioria de negros e mestiços □ imprimiam às danças de salão europeias: valsas, schottisches, polcas e quadrilhas. Com essa forma, digamos, "abrasileirada" de interpretar tais músicas, foram surgindo gêneros híbridos, como o lundu[3] e o maxixe. Chama muita atenção o fato de o maxixe possuir características rítmicas e de acentuação bem semelhantes ao toque de terreiro Aguerê de Oyá[4], demonstrando que esses músicos de origem popular traziam musicalidade e bagagem cultural africanas para essas interpretações. É muito importante fazer esse parêntese sobre a matriz africana na construção destes gêneros híbridos, já que esta é tratada, até então, de maneira muito genérica na historiografia do choro. Dá-se "nomes aos bois" europeus, mas não aos bois africanos. Fala-se muito da polca e

3 O lundu é tratado como africano por muitos autores, principalmente pela proximidade com a palavra *calundu*, que denomina um rito de origem afro-diaspórica, embora aparentemente não há ligação direta entre as duas coisas. Castagna (2008) diz que provavelmente o lundu tenha nascido no Brasil, como mescla de elementos musicais e coreográficos diversos.

4 O ritmo Aguerê de Oyá também pode ser conhecido como Adaró, Ilu de Yansã ou Daró. Agradeço ao músico e ogã, Alysson Bruno pela informação. A aproximação da linguagem do Aguerê com o maxixe ocorre de maneira interessante na composição *Quebrando Pratos*, de Dino Barioni, gravada no disco *Agô! Cantos Sagrados de Brasil e Cuba* (Selo Sambatá, 2007).

pouco do aguerê. A ancestralidade africana desses primeiros chorões é fator chave para compreendermos a diferença entre essa música feita no Brasil e a música feita na Europa. Apesar de longo o parêntese, é de fundamental importância essa compreensão, já que, principalmente por esse motivo, os gêneros populares eram estigmatizados pelas elites brasileiras, supremacistas e racistas. Um fato que ilustra bem esse estigma é o emprego de rótulos como *tango brasileiro,* ou ainda rótulos híbridos para gêneros que já eram híbridos: *polca lundu*, *polca maxixe*, afim de comercializar suas obras, por meio da edição de partituras para piano. O piano, ícone cultural das elites, não podia tocar os maxixes da gente preta, mas tango brasileiro não teria problemas.

Essa considerada primeira fase do choro, ocorrida no final do século XIX e começo do século XX, foi protagonizada majoritariamente por músicos de classe média: funcionários públicos, barbeiros, trabalhadores livres, etc. Por exigir elevado nível de técnica instrumental, esse gênero, que ia florescendo, demandava de seus músicos um trabalho rentável o suficiente para comprar um instrumento musical, mas ao mesmo tempo com expediente curto, já que era necessário tempo livre para estudar a técnica do instrumento. Como estavam mais ou menos no meio do caminho — não pertenciam às camadas mais pobres e estavam muito longe de constituir a elite — os primeiros chorões eram pessoas que circulavam entre as classes sociais: tocavam em festas familiares e bailes das camadas mais populares (que não tinham dinheiro para contratar uma orquestra), mas também em festas e eventos das classes mais altas. Nosso protagonista, Pestana, do conto de Machado de Assis, *O homem célebre,* vivia nesse universo, tal qual ilustra o começo do texto:

> — AH! o senhor é que é o Pestana? perguntou Sinhazinha Mota, fazendo um largo gesto admirativo. E logo depois, corrigindo a familiaridade: — Desculpe meu modo, mas... é mesmo o senhor?
>
> Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele. Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar. *Não era baile; apenas um sarau íntimo*, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, Rua do Areal, naquele dia dos anos dela, cinco de novembro de 1875… (ASSIS, 2013, p. 27, grifos meus).

No decorrer do conto, Pestana precisa lidar com a seguinte contradição, que é o dilema central da história: possui imensa facilidade para compor polcas, que caem depressa no gosto popular, mas carrega a frustração de não conseguir dar a luz à uma obra "séria", que irá imortalizá-lo. O trecho a seguir demonstra esse caráter sério e até religioso com que Pestana tratava seus heróis da música de concerto, aspirando um dia figurar neste panteão (ASSIS, 2013, p. 28):

> Quando o preto acendeu o gás da sala, Pestana sorriu e, dentro d'alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. (...) Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.

Pestana se esforça para compor essa obra que irá definitivamente canonizá-lo, mas acabou dormindo sem cumprir a tarefa, e ao acordar compõe uma nova polca. Resolve então casar-se com Maria, viúva, cantora e tísica. Agora tendo uma musa, nítida referência ao Romantismo, acredita que a grande obra irá sair. Compõe um noturno, mas a esposa o ajuda a perceber que, na verdade, era um plágio de Chopin. Alguns anos depois, com a morte da esposa, Pestana se incumbe da missão de compor um Réquiem para ser tocado no primeiro aniversário do falecimento de Maria, mas não consegue terminar a peça a tempo. Por conta da frustração, ficou um tempo em silêncio, sem compor, mas em 1878 assinou contrato com um editor para compor vinte polcas durante doze meses. Ao longo dos anos, Pestana retoma o prestígio e, em 1885, se torna o melhor compositor de polcas do país. Poucos antes de morrer, doente e antevendo o próprio fim, Pestana entrega ao editor duas polcas, dizendo que a segunda é para quando subirem os liberais. Machado de Assis termina o conto de forma brilhante: "Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, *bem com os homens e mal consigo mesmo*" (ASSIS, 2013, p. 35, grifos meus).

Mesmo se tratando de uma obra de ficção, Machado de Assis captou muito bem o espírito da vida musical na época. O "Complexo de Pestana", termo utilizado por Cacá Machado (2007), atingiu diversos músicos do período, e o conto é muito associado à vida do pianista e compositor Ernesto Nazareth, nascido em 1863. Sobre essa associação, Cacá Machado escreve:

> A aproximação biográfica entre Ernesto Nazareth e a personagem Pestana do conto é sintomática, ao mesmo tempo em que reveladora, de um processo mais amplo da cultura musical da época, que diz respeito, entre outras coisas, à acomodação e à criação de gêneros da música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, *música, história* e *literatura* formam uma trama intertextual de relações que parecem se concentrar admiravelmente na trajetória de Ernesto Nazareth. (MACHADO, 2007, p. 11 - 12)

Numa época de ensino musical ainda muito precário no Brasil, os tios de Ernesto Nazareth, Júlio e Ludovina, tentaram bancar a viagem do pianista para a Europa, sem sucesso, já que não conseguiram reunir os recursos necessários. Essa frustração assombrou Ernesto Nazareth a partir de então, conforme podemos perceber no episódio narrado por Francisco Mignone, ocorrido durante a passagem do pianista Arthur Rubinstein pelo Brasil, em 1918. Rubinstein se encontrou com Nazareth, para ouvir suas famosas composições, mas o brasileiro insistiu em tocar peças de Chopin. Outro episódio ocorrido na vida de Nazareth ilustra bem essa frustração por não ter ido estudar na Europa. Segundo Eulina de Nazareth, filha do pianista, seu pai assistiu a um concerto da pianista Guiomar Novaes, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1930, e teria saído no meio do espetáculo com uma crise de choro, lamentando-se: " □ Por que eu não fui estudar na Europa? Eu queria ser Guiomar Novaes!" (MACHADO, 2007, p. 27).

4 - Pixinguinha e Jacob do Bandolim: duas concepções distintas de choro

Alfredo Rocha Vianna Júnior, o Pixinguinha, considerado por muitos o "pai do choro", flautista e saxofonista, foi um dos pilares para a

consolidação do choro como gênero. Negro, nascido em 1897, músico talentoso, já considerado uma grande promessa desde a adolescência, editou suas composições *Rosa* e *Sofres Porque Queres* em 1917, ou seja, com apenas vinte anos de idade. Em 1918 fez muito sucesso no Carnaval do Rio de Janeiro com seu maxixe *Já te digo*. Em 1922, excursionou em Paris com o grupo *Os Oito Batutas*, fato que ganhou muita repercussão no Brasil, tanto positiva quanto negativa, já que existia a euforia com o fato da música brasileira chegar à matriz cultural da época e, do outro lado, a preocupação de alguns grupos com o fato do Brasil ser representado por pessoas negras. Nessa excursão, que muito contribuiu para a construção de sua imagem como ícone da cultura nacional, Pixinguinha entrou em contato com grupos de jazz e acabou incorporando elementos da música americana no choro, sendo inclusive criticado por nacionalistas mais conservadores da época. A composição *Carinhoso* de Pixinguinha foi alvo, em 1929, do crítico Cruz Cordeiro:

> "Parece que nosso compositor anda muito influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado desde algum tempo e, mais uma vez, neste seu choro cuja introdução é um verdadeiro foxtrote, que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular ianque. Não nos agradou" (CORDEIRO *apud* CAZES, 2010, p. 70).

É bastante curioso notar que uma parcela nacionalista de críticos, jornalistas e historiadores esteve, até agora, demasiadamente preocupada em periciar e denunciar influências estadunidenses e jazzísticas no choro e não notaram (ou fingiram que não notaram) que o processo de elitização do gênero vinha de outro continente, o europeu, e estava presente desde os primórdios. Obviamente, não vamos desconsiderar, ingenuamente, os efeitos culturais de um imperialismo estadunidense no século XX que dita tendências nas periferias do mundo e o quanto esse fato corrobora para construir uma supremacia cultural e política do país norte-americano sobre os outros. Porém, é preciso olhar para o fato de que, em Paris, Pixinguinha encontrou outras diásporas africanas, e que aproximar o choro da linguagem do *jazz* americano significa também aproximá-lo das matrizes africanas, da ancestralidade e da diáspora: "Foi a partir dessa jornada que Pixinguinha começou a criar vínculos musicais e compatibilizar sua música com o jazz, que na

época se encontrava em franco processo de se estabelecer como o novo universal da música popular." (BASTOS, 2005, p. 179)

Pixinguinha foi um músico inovador, entre outros motivos, por compor choros como *Lamentos* e *Carinhoso*, com apenas duas partes, diferente da estrutura tradicional, que era de três partes; pela sua atuação como arranjador; e pelos seus contracantos no saxofone tenor, para acompanhar o flautista Benedito Lacerda. A linguagem contrapontística de Pixinguinha, nos arranjos e no sax tenor influenciaram as gerações posteriores de músicos, dentre eles Dino Sete Cordas, e ditou praticamente todo o vocabulário do violão de sete cordas e contracanto no choro até os dias de hoje.

Vinte e um anos depois do nascimento de Pixinguinha, em 1918, nascia Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim, filho de mãe polonesa. Assim como Pixinguinha, já demonstrava desde muito cedo o talento como instrumentista, tendo começado sua vida musical no violino, até passar para o bandolim, instrumento que emprestou a ele a famosa alcunha e que, em troca, foi imortalizado por Jacob como um dos símbolos do choro. Apesar de um começo promissor, atuando como músico profissional no universo do rádio e do disco, Jacob opta, em 1943, por prestar um concurso público e se tornar escrevente juramentado da justiça, profissão na qual se aposentou. Dessa forma, podia "proteger" sua produção musical das influências e tendências da indústria cultural, e conduzir sua obra com maior autonomia. Jacob do Bandolim, assim como Pixinguinha, é um dos pilares do choro e inovou o gênero pelo nível de sua performance de instrumentista, além da sua vasta obra como compositor. Jacob ficou conhecido pela sua obsessão técnica na execução do choro, principalmente em gravações. O regional[5] gravava primeiro em estúdio, sem o solista, e Jacob levava a fita para casa para estudar e gravar sua parte depois, prática normal nos dias de hoje, porém incomum na época, o que demonstra seu caráter visionário, dispondo de grande capacidade de utilizar a tecnologia disponível a seu favor. Cazes (2010) traz em seu livro *Choro do quintal ao municipal* o capítulo onde aborda a importância de Jacob do Bandolim para o gênero, sob o título de *Jacob, o choro levado a sério* (p. 99). O título já deixa bem evidente que o grande legado de Jacob para o choro foi tê-lo aproximado da música dita "séria", fator que teve grande peso na garantia de seu lugar no cânone.

5 Regional é como ficou conhecido o grupo que acompanha um cantor ou um solista, normalmente era composto por dois violões, cavaquinho e pandeiro.

Antes de adentrar à anedota envolvendo esses dois sujeitos canônicos, faz-se necessário compreender um pouco o contexto do choro naquela época. Da década de 1930 até a década 1970, aproximadamente, o choro viveu um certo ostracismo e marginalidade pelas mídias da época. A Era do Rádio, que acaba de surgir, dava destaque à canção, à música cantada e os cantores e cantoras se tornaram protagonistas. Muitos músicos de choro deixaram de tocar, alguns permaneceram tocando de forma amadora e outros buscaram a profissionalização, passando a integrar os regionais das rádios, que eram conjuntos formados para acompanhar os cantores, principalmente calouros, já que as grandes estrelas eram acompanhadas pelas orquestras. Nesse contexto é até compreensível os chorões adotarem estratégias de manutenção do choro, agora relegado, e muitas dessas estratégias passam pelo conceito de música "séria". Já que o choro não estava mais no gosto da grande massa, transformá-lo num produto de grife, direcionado para público "iniciado" e especializado, no contexto não parece uma ideia ruim.

Nas décadas de 1950 e 1960, Jacob promovia em sua casa, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, rodas de choro para esse público especializado. Um detalhe, porém, chama bastante atenção:

> A organização do sarau era algo milimetricamente planejado. Para se ter uma ideia, Jacob por vezes cortava seu ídolo Pixinguinha da lista de convidados. O problema é que o velho mestre costumava carregar uns chatos a tiracolo, especialmente um conhecido como Carijó, de quem Jacob tinha verdadeiro horror. A música vinha de fato em primeiro lugar e a bebida era consumida com parcimônia a intervalos periódicos. O silêncio era total durante a música, e ai daquele que ousasse abrir a boca fora de hora! (sic), pois Jacob não exitaria em esculhambá-lo publicamente. (CAZES, 2010, p. 114)

Como já foi dito na introdução, fica muito difícil saber com precisão como se deu o fato e até mesmo se não é um exagero de Cazes. Mas o fato de autor colocar o episódio em seu livro, que narra a saga heróica do choro saído do quintal até adentrar o Teatro Municipal, não é aleatório. O episódio cumpre importante papel nessa narrativa, já que aquela concepção de choro de Pixinguinha estava ultrapassada, fora

de moda, e teria que dar lugar a uma nova concepção, mais "séria", mais parecida com a música de concerto. Esse episódio é bastante simbólico, já que a narrativa revela o conflito entre dois "projetos" de choro[6], independente do entrave entre os dois personagens ter de fato acontecido. Para compreendermos qual era o "projeto" de Pixinguinha para o choro, vamos voltar um pouco no tempo, no período de 1928 a 1932, quando ele teve atuação destacada como arranjador:

> O destaque dado à percussão é um desses aspectos ultramodernos dos arranjos de Pixinguinha, para os quais os críticos e estudiosos e acadêmicos nunca deram grande importância. Não se trata simplesmente de colocar ao fundo um ritmo constante, mas sim de usar o omelê, a cabaça, o prato e faca, o pandeiro e a caixeta, instrumentos que mais aparecem nesses arranjos, como um naipe que brilha tanto ou mais que os sopros ou a base harmônica. Ao que parece, o objetivo de Pixinguinha era criar uma música para dançar a partir das matrizes afro-brasileiras, com elementos do Choro[7] e do samba. Pelo que dá pra ouvir, ele acertou no alvo. Embora a música tenha dado certo, comercialmente o formato foi gradativamente desaparecendo. (CAZES, 2010, p. 69)

Felizmente começou-se recentemente a dar-se a devida importância a Pixinguinha arranjador, por meio de livros como Pixinguinha na Pauta, organizado por Bia Paes Leme, lançado em 2010 pela Imprensa Oficial SP. Voltando à questão do conflito de "projetos" de choro, em depoimento, dado em 1967, Pixinguinha deixa ainda mais evidente essa diferença com a concepção de roda de choro de Jacob:

> Naquele tempo não haviam (sic) clubes dançantes. Os bailes eram feitos em casa de família. Em casa de preto a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o

6 O primeiro músico que ouvi utilizar o termo "projetos de choro" para designar as concepções distintas de Jacob do Bandolim e Pixinguinha foi o bandolinista e tenorista Maurício Pazz, com quem toquei no Coletivo Roda Gigante.

7 Cabe aqui uma crítica ao autor, que sempre utiliza o choro com letra maiúscula e outros gêneros, como o samba, com letra minúscula. Esse recurso pode entregar uma visão tendenciosa do autor sobre a superioridade do choro sobre outros gêneros musicais. Em nome da fidelidade, prefiro manter a citação original, porém com essa ressalva.

> samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro. Era lá que se formavam e se ensaiavam os ranchos. A maioria dos sambistas e dos chorões era de cor. Branco quase não havia. (PIXINGUINHA *apud* PEREIRA, 1967, p. 226)

Nota-se que temos duas concepções antagônicas de choro: de um lado a concepção camerística de Jacob do Bandolim, onde a performance ocorre em rodas "sérias", com público seleto, consumo parcimonioso de bebida e comportamentos semelhantes a uma sala de concerto; do outro lado, a concepção afro-brasileira de Pixinguinha, frequentador da Casa de Tia Ciata, onde a performance ocorre nos quintais, bailes e terreiros, é a música para festejar, dançar e celebrar. Sobre esses encontros na famosa e importante Casa da Tia Cita, Luiz Antonio Simas (2016) escreve:

> Vale destacar que a distinção entre o sagrado e o profano não é algo que diga respeito às culturas oriundas das áfricas que aqui chegaram. O que se percebe o tempo inteiro é a interação entre essas duas dimensões. A Tia Ciata sacerdotisa do candomblé é, ao mesmo tempo, a festeira que transformou a sua casa em um ponto de encontro para que, em torno de quitutes variados, músicos (profissionais e amadores) e compositores anônimos se reunisse para trocar informações e configurar, a partir dessas trocas, a gênese do que seria a base do modo carioca de se fazer o samba. João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Donga, Heitor dos Prazeres e tantos outros, conviveram intensamente no endereço mais famoso da história da música do Rio de Janeiro. (SIMAS, 2016, blog)

Chama bastante atenção o fato de Pixinguinha ter utilizado a palavra "civilizado" para definir o baile ocorrido nas salas de visita. Num país, onde as elites tinham a Europa como modelo de ideal civilizatório, o batuque e a dança são verdadeiras ameaças. Pixinguinha provavelmente utilizou o termo "civilizado" fazendo referência a essa ideia eurocentrada e racista de civilização, já que é sabido que as manifestações culturais de origem popular e negra, como as suas práticas religiosas, eram severamente coibidas pela polícia da época. Em contraponto, Simas (2016), cita a Casa da Tia Ciata como

“experiência civilizatória”, contrariando o senso comum construído em cima de uma ideologia branca supremacista.

É exatamente nesse ponto que ficam evidentes os contornos específicos do Brasil na questão da dita música “séria” utilizada como instrumento discriminador, já que a distinção nas terras tupiniquins se faz também por meio do racismo. Segundo Silvio de Almeida (2018), existem três concepções distintas de racismo: individualista, institucional e estrutural. Essa ideia supremacista de civilização, que culmina no episódio da roda de choro de Jacob operam por meio do racismo institucional, onde a roda enquanto instituição regula o comportamento humano de acordo com as demandas por uma hegemonização eurocentrada.

Porém, aqui é necessário se desfazer um ruído que pode aparecer. Não convém acusar Jacob do Bandolim de racismo individual, já que no episódio narrado por Cazes ele é mero agente de um senso comum racista, de um ideal maior que está no imaginário das pessoas, e participa dessas concepções racistas justamente por integrar a estrutura. Jacob inclusive foi figura chave na pesquisa da obra de Pixinguinha, para seu acervo e repertório pessoal e com certeza tinha no “pai do choro” uma grande referência. Segundo Almeida (2018), o racismo individualista é tratado no campo da patologia, desvio moral ou irracionalidade, que aparentemente não é o caso de Jacob do Bandolim. É importante fazer essa ressalva já que o objetivo não é acusar esse ou aquele sujeito de ser racista, e sim compreender, na estrutura, os processos sofridos pelo choro enquanto gênero, que o levaram de música festiva à concepção mais camerística, restrita a um seleto público. O elemento racial está dado, mas é estrutural e não individualista. Cabe também fazer a ressalva que, contraditoriamente, Jacob aproximou o choro da linguagem da música de concerto, mas também o aproximou do samba, expressão popular afro-brasileira, já que suas composições apresentam rítmicas muito sincopadas e “sambadas”, para perceber esse fato basta nos atentarmos à divisão rítmica de melodias como *Bole-bole*, *Receita de Samba,* entre outras.

Voltando à roda de choro “comportada” de Jacob, essa concepção mais camerística vai ditar o formato de muitas rodas até os dias atuais, inclusive fora do Rio de Janeiro. São Paulo, que teve o Rio de Janeiro como referência no choro por muitos anos (pelo menos até recentemente desenvolver um sotaque próprio), se espelhou bastante

nas rodas de Jacob, conforme podemos notar no depoimento do jornalista Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, referindo-se às rodas de choro na casa do D'Áuria[8], ocorridas nas décadas de 1960 e 1970:

> [...] muita gente fazia grupos fechados que começaram a resgatar também. Assim como eu, jornalista garotão de 18 anos, aprendendo a conhecer o choro, tinha muito movimento de gente que tinha essa pretensão, nos quintais, de resgatar, de respeitar esse som. Essa roda de choro permanece, a roda do Jacob permanece, mas a dele era fechada na casa dele, a Roda de Choro do Jacob. A mesma coisa que a roda do D'Auria. Os eleitos, amigos, conhecidos é que frequentavam. (VITTA, 2008 *apud* SOUZA, 2009, p. 27)

5 - Suíte Retratos e o Choro chegando ao Teatro Municipal

As interações do choro com a música de concerto não eram completa novidade, quando Radamés Gnattali compôs a Suíte Retratos, em 1956. Heitor Villa-Lobos já havia composto entre 1920 e 1929 a série de *Choros*, onde existe uma citação da *schottisch* Yara, de Anacleto de Medeiros, na versão com letra de Catulo da Paixão Cearense de título *Rasga Coração*. Porém, o choro até então era uma importante fonte de inspiração para a música de concerto de caráter nacionalista, mas ainda lhe faltava protagonismo. A aproximação definitiva veio com Radamés Gnattali, compositor e maestro, gaúcho, nascido em 1908.

Radamés era um músico que transitava entre a música de concerto e a música popular. Trabalhou por trinta anos como arranjador da Rádio Nacional, substituindo Pixinguinha. Radamés já vinha ensaiando uma aproximação da música popular com a música de concerto, quando escreveu diversas peças para solistas de instrumentos

8 Antonio D'Auria tocava violão de sete cordas, liderava o Conjunto Atlântico e sediava uma roda de choro na própria residência (no quartinho dos fundos) na Avenida Rudge, bairro do Bom Retiro, toda sexta-feira das 19 horas até meia-noite. D'Auria era filho de imigrante italiano, atraído para o Brasil pela produção cafeeira. Iniciou-se no violão ainda criança tocando nas festinhas de aniversário do bairro, mas trabalhou anos para a companhia cinematográfica Pathé, assim como os outros integrantes do Conjunto Atlântico que tinham suas respectivas profissões e não se sustentavam com a música.

tipicamente utilizados na música popular, como por exemplo, o *Concerto para Harmônica de Boca e Orquestra* (1958), escrito para Edu da Gaita; *Concerto para Acordeão e Orquestra* (1958), para Chiquinho do Acordeão; e Suíte *Popular Brasileira para Violão e Piano* (1956), com Laurindo de Almeida. Mas foi em 1956, que Radamés escreveu a famosa *Suíte Retratos*, uma peça para bandolim solista, conjunto de choro e quarteto de cordas, na qual cada movimento homenageia um compositor canônico do gênero: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. A suíte é composta de variações de temas dos compositores homenageados. No primeiro movimento, a música escolhida é *Carinhoso* de Pixinguinha; no segundo movimento, a valsa *Expansiva* de Ernesto Nazareth; no terceiro temos a *schottisch Três Estrelinhas* de Anacleto de Medeiros; e para fechar a suíte o maxixe *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga.

Radamés dedica a suite à Jacob do Bandolim, pois admirava sua seriedade e capricho pela música. Providenciou, então, uma primeira gravação da obra na Rádio Nacional, executada por Chiquinho do Acordeon, com o objetivo de ajudar Jacob na preparação da execução da peça. Entre a primeira audição e a gravação de Jacob, em 1964, passaram-se sete anos, com o solista se preparando. Jacob então, escreve uma carta, datada de outubro de 1964, endereçada a Radamés tecendo elogios ao compositor e à peça. Essa carta expressa bem a ideologia da música dita "séria" incorporada ao choro em seu suposto auge (JACOB DO BANDOLIM *apud* CAZES, 2010, p. 128):

> Meu caro Radamés, antes de *Retratos*, eu vivia reclamando: 'É preciso ensaiar', e a coisa ficava por aí, ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: 'Mais do que ensaiar, é necessário estudar!' E estou estudando. Meus rapazes também. O pandeirista já não fala mais em paradas: 'Seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderado ou *vivace*!...' (sic) Veja Radamés, o que você arranjou! É o fim do mundo…

No trecho seguinte, Jacob descreve: "valeu estudar e ficar fechado dentro de casa, durante todo carnaval de 64, devorando e autopsiando os mínimos detalhes da obra". O antagonismo entre "estudos" e "carnaval" é bastante simbólico, com o músico assumindo

praticamente missão sacerdotal, em um retiro religioso onde zela pela divina obra de arte.

Lançado em 1964, o LP gravado por Jacob do Bandolim contendo a suíte não teve grande repercussão, nem entre o público comum, tampouco entre os chorões. Mas aos poucos alguns músicos foram se interessando pela peça e pedindo a Radamés adaptações da suíte para outras formações. Nesse contexto, o bandolinista Joel Nascimento pede ao maestro uma adaptação para conjunto de choro: violão de sete cordas, dois violões de seis cordas, cavaquinho, pandeiro, além do bandolim solista. Joel então reúne jovens músicos, já que os chorões mais tradicionais teriam grandes dificuldades para ler partitura. O time escolhido: Raphael Rabello (violão de sete cordas), Maurício Carrilho (violão), Luiz Otávio Braga (violão), Luciana Rabello (cavaquinho) e Celsinho Silva (pandeiro). No dia 27 de janeiro de 1979, aniversário de 73 anos de Radamés, estava pronta a versão camerística de *Retratos.*

Depois de se apresentar em diversos palcos do Brasil, no Rio de Janeiro, Curitiba e São Paulo, o grupo se apresenta em Brasília, onde, segundo Cazes (2010), o poeta Hermínio Bello de Carvalho, entusiasmado declara: "Isto não é um regional, é uma camerata, a Camerata Carioca" (CARVALHO *apud* CAZES, 2010, p. 174). O grupo, agora batizado de Camerata Carioca, vai ganhar novas peças e adaptações de Radamés para a formação: *Concerto grosso op. 3 nº11 em Ré Menor* de Vivaldi e uma versão do *Concerto para piano e orquestra nº5 ⬚ Seresteiro*, do próprio Radamés Gnattali.

A empolgação de Hermínio não é à toa, o projeto de aproximar o choro da música de concerto e transformá-lo na música dita "séria" ia muito bem, diga-se de passagem. Faltava apenas, para coroar a jornada heróica, protagonizar um espetáculo no templo da música de concerto, o Teatro Municipal. O tão desejado concerto aconteceu em 1983, com a Camerata Carioca se apresentando, acompanhada da Orquestra do Theatro Municipal, na entrega do Prêmio Shell a Radamés Gnattali.

> Se um solista de Choro como Garoto, já havia tocado no Teatro Municipal, e até mesmo o pai do Choro, Pixinguinha, tinha sido homenageado no templo sagrado da música de concerto, por que considerar que o Choro chegou ao Municipal apenas em 1983?

> Ora, dessa designação que dá título ao livro decorre do fato de ter sido a primeira vez que um conjunto de Choro, com uma instrumentação típica, atuou como solista à frente de uma orquestra sinfônica, dentro de um programa que não era de Choro. Foi portanto a primeira vez que o Choro foi posto em pé de igualdade com a chamada música erudita, ou como preferia Radamés, música de concerto. (CAZES, 2010, p. 179)

O aclamado maestro Radamés Gnattali cumpria o destino de transformar o choro em música "séria": instrumentistas que, além de ler partitura, são capazes de tocar suítes e concertos; um público iniciado e treinado para se comportar em uma roda de choro como se estivesse no Teatro Municipal; e uma música que foi se tornando complexa e de difícil assimilação para a maioria da população. O choro enfim deixava o quintal para adentrar no municipal, conforme título da obra de Cazes (2010)[9]. Estava cumprida a saga de uma narrativa heróica, que foi comprada pela historiografia do gênero para reforçar um projeto de "civilização" ou "desmacumbização"[10] da cultura popular brasileira. O choro não foi a única vítima desse projeto, mas devido às suas características instrumentais virtuosísticas, talvez tenha sido o gênero popular brasileiro que mais se aproximou da música de concerto, assimilando a ideologia da música dita "séria".

---

9 Para também não cometer injustiça com o autor, segue a ressalva do próprio Henrique Cazes quanto ao título de sua obra: "Quanto ao título do livro, não se trata de uma trajetória que começa no quintal e acaba no Municipal. O Choro é visto em vários ambientes que vão da roda informal até a sala de concerto. A capacidade dessa música de se adaptar a objetivos que vão do simples lazer à rigorosa apreciação artística é por si só a chave da vitalidade do Choro" (CAZES, 2010, p. 180).

10 Termo utilizado por Luiz Antonio Simas (2016), ver mais em https://hisbrasileiras.blogspot.com/2016/05/a-peleja-de-clementina-de-jesus-contra.html.

6 - Conclusão

Desde 1983, quando o choro protagonizou o espetáculo no Teatro Municipal, até os dias de hoje, muitas coisas se transformaram. A indústria cultural se desenvolveu e, na atualidade, é praticamente impossível para o choro concorrer com a cultura de massa, que conta com grande aporte financeiro em divulgação, propaganda, produções milionárias, além do apelo a temas mais próximos do cotidiano da maioria das pessoas. O choro teve até boa repercussão nas mídias na década de 1970, mas na maior parte do tempo foi um gênero marginal, condição na qual está colocado também na atualidade.

A música como fim nela mesma atualmente convence pouco a maioria das pessoas, ela tende a ser lida no *mainstream* como música funcional, pode ser a música de cinema, a música para dançar, a música do comercial, a música de restaurante. O debate da função ou não função da arte divide pensadores e teóricos contemporâneos. Nesse contexto, o choro se encontra numa verdadeira "sinuca de bico"[11]: deve continuar a alimentar sua linguagem estética em direção a se tornar cada vez mais produto de nicho especializado ou pode se aproximar novamente do público comum e adquirir caráter popular, mesmo que sem os holofotes da grande mídia. Ou ambas as coisas podem coexistir?

Das aspirações de Pestana, de Machado de Assis, à apresentação da Camerata Carioca no Teatro Municipal, temos mais de um século de diferença, o choro negociou com o *status quo* das elites brasileiras, ora por inserção e ascensão, ora por pura sobrevivência. Será que valeu a pena? Em certo sentido sim, o choro continua relevante, tendo clubes e rodas em diversas partes do Brasil, como a Casa do Choro do Rio de Janeiro, com filial em Florianópolis; os Clubes do Choro de Brasília e São Paulo; além de festivais, como o Festival Pixinguinha no Vale (São José dos Campos), Chorando Sem Parar (São Carlos), Festival Choro da

---

11 Expressão popular que deriva do jogo da sinuca. Uma sinuca de bico representa um impasse, uma situação complexa, onde é muito difícil encontrar uma saída. É muito importante para a construção de conhecimento a incorporação de expressões e formas estabelecidas canonicamente por parte do meio acadêmico como não cultas ou não régias. A expressão em questão foi cunhada devido ao fato de que choro e boteco, onde se joga a sinuca, podem possuir, em alguns contextos, ligação intestina, deixando o discurso bastante palatável para os músicos e apreciadores do gênero. A escolha do que é uma linguagem adequada ou não à academia deve ser questionada, e, num momento político de ataque ao conhecimento e à universidade pública devemos refletir para quem estamos falando, de que forma e com quais objetivos.

Casa (Ribeirão Preto) e Festival Circuito do Choro BH (Belo Horizonte). Cabe destacar também, a atuação de muitas dessas instituições no ensino do gênero, como acontece na Escola Portátil de Música, vinculada à Casa do Choro, e no próprio Clube do Choro de Brasília. Com a globalização, o choro se torna fenômeno mundial, rodas de choro acontecem na Europa, em Paris, Moscou e outros países, e existe um grande número de praticantes e entusiastas do gênero ao redor do planeta. O choro não chegou apenas ao Municipal, chegou aos discos, às casas de show, ao rádio, à televisão, à internet, às plataformas de *streaming*, ao mundo. Não dá pra dizer que o gênero fracassou, mas é curioso o fato de que, quanto mais o choro se aproximou da música de concerto, mais trouxe para si os mesmos dilemas. Qual a função do choro nos dias de hoje e qual a função da orquestra nos dias de hoje chegam a parecer a mesma pergunta.

E se o choro tomasse outro caminho? Obviamente não existe "se" na história, mas devemos também observar que a história não é monolítica, e a despeito de uma narrativa já oficializada e canonizada, artistas, músicos e grupos trilham seus próprios caminhos criativos. É o caso, por exemplo, do bandolinista Hamilton de Hollanda, que propõe possibilidades para um choro contemporâneo, fazendo o gênero dialogar com o virtuosismo jazzístico e os ritmos afro-brasileiros, como o samba.

Olhando para os dias de hoje, devidamente consolidado e salvo do risco de desaparecer, mas sem chances de concorrer com outros gêneros no oligopólio da cultura de massa brasileira, será que o choro ainda precisa estar comprometido com o projeto da música "séria", quando o olhar contemporâneo nos aponta que essa tal de música "séria" foi uma construção da Europa do fim do século XVIII, com objetivos específicos e que não precisa necessariamente ser seguida como espécie de dogma? Quantos Pestanas podemos libertar com essa reflexão? Imaginemos, nos dias de hoje, a retomada daquele projeto de choro do Pixinguinha, dançante, africanizado. Existem algumas felizes iniciativas, nesse sentido, como por exemplo o grupo *Pagode Jazz Sardinhas Club*, que busca uma linguagem de choro mais próxima dos bailes de gafieira e também dialogando com o jazz. Se o choro não pode concorrer em condições igualitárias com a cultura de massa, não poderia pelo menos aspirar estar um pouco mais presente no cotidiano do público comum, não iniciado ou especializado, mesmo longe dos holofotes das grandes mídias? Felizmente, algumas iniciativas já são

feitas nesse sentido, com a retomada de bailes de choro (que ainda são restritos, na maioria das vezes, à classe média) e com a realização de rodas de choro em praças, parques e espaços públicos, essas sim mais populares e inclusivas.

Não se trata de inverter a hierarquia, desvalorizando o choro camerístico, em função de enaltecer a concepção de choro de Pixinguinha, da festa, da celebração, da dança e do encontro. Se à primeira vista, tal análise pode nos levar uma inversão de valores, até parcialmente válida como um primeiro esforço em tentar equilibrar essa balança, penso que o ideal é atingir um ponto de equilíbrio, no qual as duas formas de choro co-existam. Esse cenário, de certa maneira, já acontece, mas pode se aprofundar. Rodas de choro de apelo mais popular e inclusivo são importantíssimas para a difusão, divulgação e continuidade da prática do gênero, porém as rodas de caráter camerístico, como a do bandolinista Izaías Bueno de Almeida, em São Paulo, não deixam de ter a sua importância, seu público cativo e sua beleza performática. É preciso retomar e desenvolver outros formatos de performance do choro, e seria muito bom que estes consigam realizar seus objetivos e propósitos com tanta competência quanto figuras como Izaías imprimem há tantos anos, em suas rodas, a ideia de choro "sério" e camerístico. A roda do Izaías, que acontece na Rua Capital Federal, funciona ainda como uma espécie de "templo" onde pode-se ouvir o choro dito de qualidade, sendo um importante pólo de manutenção dessa tradição, consolidada nos tempos de Jacob do Bandolim e conjuntos como o Época de Ouro. Quanto a essas rodas de choro, de caráter mais "sério" é importante também salientar que são ambientes predominantemente frequentados por músicos homens, criando um cenário propício a uma verdadeira competição virtuosística, bem distinta do caráter festivo narrado por Pixinguinha e mesmo das rodas anteriores a ele, narradas pelo autor Alexandre Gonçalves Pinto (2007). Talvez a democratização dessas rodas passe também por incluir pessoas distintas desse estereótipo: mulheres, jovens estudantes e pessoas negras, para que possam trazer outras possibilidades musicais e comportamentais referentes à postura em relação à própria roda, além do abandono dessa abordagem competitiva. Perderia-se no quesito "tradição", mas devemos nos questionar a quais grupos interessa a manutenção dessa tradição.

Talvez seria interessante refletir também sobre a etiqueta das rodas de choro, inspiradas na de Jacob do Bandolim, que se tornou

praticamente um microcosmo da etiqueta da sala de concerto, pelo menos por parte do público, já que os músicos ainda conservam algum nível de informalidade, mesmo nas rodas atuais. Certo dia, estava na Roda do Izaías, em Perdizes, São Paulo, e uma mulher do público, logo após a execução de uma música se manifestou: "Desculpe a intromissão, mas será que vocês poderiam depois de cada execução dizer o nome da música e o compositor? A mídia não dá espaço para esse tipo de música e a gente só queria ter um pouco mais de conhecimento". Diante de tal atitude, de uma pessoa não iniciada naquele contexto, um dos músicos se indignou e respondeu: "Aqui é uma roda espontânea e não temos esse tipo de formalidade! As pessoas ouvem por aí *funk* e música sertaneja e nem sabem o nome nem compositor dessas músicas, isso não faz diferença nenhuma". Izaías, o líder da roda, sereno e adotando uma postura de *gentleman* parabenizou a mulher pela sua atitude e curiosidade: "Você está muito correta em querer se informar" e passou, a partir daí, a dizer o título e compositor de cada música tocada.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

ASSIS, Machado de. "O homem célebre". In: *Várias Histórias*. Ebook, L.O. Tedeschi, 2013.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 177-196, Junho de 2005.

CASTAGNA, Paulo. A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII E XIX. Apostila do curso História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP, 2008.

CASTRO, Marcos Câmara. "O Beethoven de DeNora: o contexto está no texto". In: *Per Musi - Revista Acadêmica de Música, nº26, p.77 - 85*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CAZES, Henrique. *Choro - Do Quintal ao Municipal.* São Paulo: Editora 34, 2010.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade: O negro e o rádio de São Paulo.* São Paulo: EDUSP, 1967.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro.* Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

RADAMÉS Gnattali. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>. Acesso em: 01 de Ago. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SIMAS, Luiz Antonio. "A Casa da Tia Ciata - espaço de cultura". In: *Histórias Brasileiras contadas por Luiz Antonio Simas.* Blog, 2016, disponível em: https://hisbrasileiras.blogspot.com/2016/03/a-casa-da-tia-ciata-espaco-de-cultura.html (acessado em julho de 2019).

SIMAS, Luiz Antonio. "A peleja de Clementina de Jesus contra o samba desmacumbado". In: *Histórias Brasileiras contadas por Luiz Antonio Simas.* Blog, 2016, disponível em: https://hisbrasileiras.blogspot.com/2016/05/a-peleja-de-clementina-de-jesus-contra.html (acessado em julho de 2019).

SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O clube do choro em São Paulo: arquivo e memória da Música Popular na década de 1970.* São Paulo: Tese (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2009.

Sobre o autor

Felipe Siles é mestrando em Musicologia pela Universidade de São Paulo e desenvolve pesquisa sobre a vida e obra de Esmeraldino Salles, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro. Concluiu em 2019 pós-graduação *lato sensu* em "Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Indígenas para a Educação", na Faculdade de Conchas: Pólo "A Casa Tombada", tendo escrito como trabalho de conclusão de curso o artigo: *O negro no choro paulista: racismo, historiografia, música, território e profissão.* Sanfoneiro e pianista, já desenvolveu trabalhos com núcleos importantes do cenário cultural de São Paulo, como: Movimento Sincopado, Teatro Oficina, Balé Folclórico Abaçaí e Clube do Choro, e, atualmente, integrando o Conjunto Picafumo, dedica-se a acompanhar o sambista Toinho Melodia, além de atuar como professor de piano, sanfona e musicalização infantil.

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 18/12/2019